

На правах рукописи



Гурьянов Сергей Михайлович

**ФОТОГРАФИЯ
КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
1920–1970 ГОДОВ (СИНТЕЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ
И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ)**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Киров
2009

Работа выполнена на кафедре культурологии и рекламы Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Вятский государственный гуманитарный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Осипова Нина Осиповна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Скородумова Ольга Борисовна

кандидат культурологии
Клементьева Наталья Валериевна

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Пермский государственный педагогический университет»

Защита состоится «28» мая 2009 г. в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.041.02 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора философских наук, доктора культурологии при ГОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет» по адресу: 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26, ауд. 104.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет».

Автореферат разослан «22» апреля 2009 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000556109

Ученый секретарь
диссертационного совета

Н. И. Поспелова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Актуальность культурологического подхода к исследованию проблем фотоискусства обусловлена тем статусом, который приобрела фотография в современную эпоху. Она прочно утвердилась и как вид художественного творчества, и как технический феномен, и как форма масс-медиа. У современных художников фотография вызывает устойчивый интерес, поскольку создает новый способ отношения к реальности, а исследователей-культурологов интересуют проблемы ее связи с общественным и культурным сознанием и теми изменениями, которые она привносит в нашу жизнь. Современная фотография стала полноправным явлением культуры. Она имеет свойство отражать ту степень сознания, которая превалирует в данное время в обществе. Фотограф (художник или любитель) впитывает в себя все, что происходит в обществе и культуре, и его работы обращают внимание на многие волнующие проблемы. В фотографии отражаются все типичные черты современной культуры XX века: ее дискретный характер, балансирование между элитарным и массовым, тягу к синтетическим формам.

Несмотря на появление новых технологий, а может быть, и благодаря им, фотография в последнее время часто становится предметом внимания культурологов, искусствоведов и философов, о чем свидетельствует солидный корпус научных текстов последних лет. Оформляются новые направления, новые формы, фототехнологии, которые определяют собой этапы развития фотоискусства. Современная культура выдвигает фотографию на одно из ведущих мест, прежде всего в связи с ее динамичностью, возможностью стать своеобразным художественным документом эпохи, одновременной вписанностью как в массовую, так и в элитарную культуру.

В связи с этим исследование фотографии в контексте культуры XX века (и русской культуры в частности) с позиций современной культурологии представляется актуальным, так как позволяет использовать комплексные методы анализа артефактов фотоискусства. Так, на фоне стремительного взлета, характерного для фотографии рубежа XX–XXI веков, актуален культурологический анализ соотношения документальности и художественности, на «перекрестке» которых и функционирует фотография не только как вид искусства, но и как феномен культуры. Это свойство выводит фотографию за границы собственно искусства, расширяя диапазон ее функционирования в пространстве социокультурной коммуникации.

В отечественной культуре 1920–1970-х годов фотографии принадлежит особая роль, связанная с историко-культурными доминантами эпохи, что обусловило ее социокультурное назначение, жанрово-стилевую эволюцию, авангардную роль в обществе.

Спор о сути фотографии – документальное ли она отражение реальности или полноценное искусство, обладающее собственным неповторимым языком, – завершается в современной культуре безусловным самоопределением фотогра-

фии как уникального визуального искусства. Она активно входит в культурный, идеологический, экономический контексты общественного сознания. Поэтому выбор фотографии в качестве вида художественной культуры, раскрывающего доминанты культуры XX века, можно считать оправданным и обоснованным.

Невозможно охватить все сферы функционирования фотографии в культуре XX века. Одна из важных – ее роль в историко-документальном освоении этой культуры. В настоящей работе предпринята попытка представить целостный культурологический анализ документально-художественной специфики фотографии в контексте культурного сознания 1920–1970-х годов.

В сфере современной художественной культуры наблюдается стирание граней между документальным и художественным под влиянием телевидения, интернета и прочих медиа-технологий. Важно выявить глубинные культурные механизмы, которые придают фотографии в этом процессе особый статус. Одним из таких механизмов является природа фотообраза в единстве его документальности и художественности.

Таким образом, **объектом диссертационного исследования** выступает фотография как феномен отечественной культуры 1920–1970-х годов XX века.

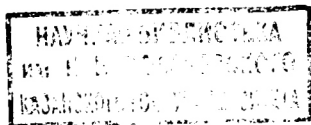
Предметом исследования является характер соотносительности и документального и художественного в историко-культурной проекции развития отечественного фотоискусства указанного периода.

Цель диссертационного исследования – выявить сущность и характер соотносительности документальности и художественности в отечественной фотографии в контексте динамики культурного сознания 1920–1970-х годов.

Для достижения поставленной цели нужно решить следующие задачи:

- проанализировать исследовательские подходы, концепции и направления, наиболее адекватные культурологическому анализу состояния фотоискусства XX века;
- исследовать особенности визуального мышления и восприятия документальной фотографии культурным сознанием 1920–1970-х годов;
- на материале конкретных работ фотомастеров исследовать специфику природы фотообраза как единства факта и вымысла;
- проанализировать формы репрезентации личности автора в документальной фотографии;
- исследовать способы выражения художественного времени в документальной фотографии и его соотносительность с историческим временем культуры;
- проанализировать характер функционирования документальных мотивов и образов в литературно-художественном творчестве

Степень научной разработанности темы. В настоящее время накоплен достаточно обширный материал в сфере исследования особенностей фотографии как искусства, выявлена специфика ее отдельных жанров, проанализирован ее художественный язык (как в целом, так и на уровне отдельных мастеров). К ним можно отнести работы С. Морозова, А. Вартанова,



В. Михалковича, В. Стигнеева, Л. Дыко, С. Пожарской и других исследователей¹.

Существующая научная литература, посвященная фотографии, может быть условно классифицирована в соответствии с направлениями исследования фототворчества и подходами к нему: *феноменологический*, рассматривающий фотографию как культурный феномен и способ познания мира²; *традиционно-искусствоведческий*, основанный на анализе опыта художественной культуры (В. Беньямин, М. Каган³); *философский*, предполагающий анализ фотоискусства на основе философских концепций (З. Кракауэр, А. Базен, В. Савчук⁴), в том числе и в контексте постмодернистского сознания⁵; структурно-семиотический и теоретико-информационный подходы, рассматривающий фотоизображение, прежде всего, в аспекте синтаксиса языка фотографии, что позволяет изучать отношения между знаками в снимках (Р. Барт, С. Зонтаг, Р. Краусс, В. Флюссер⁶);

Как показал анализ приведенных в диссертации исследований, фотография достаточно широко представлена в рамках имманентного анализа своей природы, связанной с техническими достижениями, в сопоставлении с природой искусства, в онтологических, знаковых характеристиках. Между тем вне поля зрения остается связь фотографии с массовизацией сознания, актуализацией идеологической и политической сторон ее функционирования, отношением к социокультурному фону эпохи. И в обозначенном контексте наблюдение над документально-художественной спецификой фотографии в историко-культурном и социокультурном аспектах должно занять соответствующее место в культурологических исследованиях.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые в целостном исследовании с привлечением новейших исследовательских стратегий предпринимается попытка культурологического анализа функционирования и художественной трансформации документально-художественной природы фотографии в контексте русской культуры 1920–1970-х годов XX века. Новизна работы опре-

¹ Вартанов А. Фотография: документ и образ. – М., 1983; Михалкович В., Стигнеев В. Поэтика фотографии. – М., 1989; Морозов С.А. Творческая фотография. – М., 1989; Дыко Л.П. Беседы о фотомастерстве. – М., 1977; Пожарская С.Г. Фотомастер. Книга о фотографах и фотографии. – М., 2001.

² Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974; 1996; Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник. – М., 2007; Лапин А.И. Фотография как... – Изд. 2-е переработанное и дополненное. – М., 2004; Петровская Е. Антифотография. – М., 2003; Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.

³ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996; Каган М. Ессе раз о документальности и художественности // Советское фото. – 1981. – № 3. С. 23–26; Каган М. Морфология искусства. – Л., 1972; Каган М. О месте фотографии в современной культуре // Советское фото. – 1978. – № 4. С. 12–15; Каган М. Эстетика и художественная фотография // Советское фото. – 1968. – № 2. С. 8–9.

⁴ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М., 1972; Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М., 1974; Савчук В.В. Философия фотографии. – СПб., 2005.

⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2000; Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М., 1998; Деррида Ж. Автопортрет и другие руины // Художественный журнал. – 1995 – № 8. С. 20–24; Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М., 1998; Петровская Е. Непроизведенное. Очерки по философии фотографии. – М., 2002.

⁶ Барт Р. Camera Lucida: комментарий к фотографии. – М., 2002; Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М., 2003; Флюссер В. За философию фотографии. – СПб., 2008; Sontag S. On Photography. – N.-Y., 1977.

деляется самой постановкой проблемы, где фотография анализируется как особый визуальный язык современной культуры.

Положения, выносимые на защиту

1. Фотография как явление искусства и художественной культуры занимает особое место в культуре XX века, располагаясь на перекрестке разновекторных измерений – от профессионального типа творчества до совокупности форм массовой культуры. В этой своей представленности фотография должна стать объектом культурологического анализа, учитывающего контекст всех философских, социокультурных, художественно-эстетических и технических характеристик.

2. Особенностью полиморфизма внутренней природы фотографии является многоуровневый характер диалога документального и художественного не только в эксплицитном (видимом), но и в имплицитном (внутренне изменчивом) проявлении, обусловленном подвижностью ее социокультурных и онтологических характеристик (Р. Барт, Р. Арнхейм, С. Зонтаг, В. Флюссер, В. Савчук). Функционирование этой системы подчиняется «закону маятника» в движении от приоритета документальности к художественности – и обратно.

3. Исторический и социокультурный контекст развития отечественной фотографии 1920–1970-х годов, формирующий жанровую природу советской фотографии, ее идеологическую и нравственно-эстетическую функцию, определял специфику ее идеологем и политических установок на документальном уровне и уровне художественно-изобразительных средств. При этом фотография стала одним из центров экспериментальных исканий авангарда и последующих новаторских принципов, вводивших ее в систему интеграции культуры и искусства, концептуальности и символичности (А. Родченко, М. Альперт, Б. Игнатович, Э. Лисицкий, Д. Бальтерманц и др.).

4. Расширение возможностей фотографии как культурного документа эпохи достигается за счет усиления авторского начала, которое реализуется через знакопорождающую роль интертекстуальности, семантическую значимость заголовочного комплекса, реализацию концепции времени, введение элементов субъективно-оценочной характеристики, символично-метафорических рядов (что достигается в том числе и техническими возможностями фотонискусства – цветом, светом, планом, ракурсом и др.).

5. Возможности культурно-онтологических характеристик фотографии раскрываются в характере и значении ее введения в качестве мотива и образа в другие виды искусства (в частности, в поэтический текст), где она становится мощным импульсом для глубоких философских обобщений (Д. Самойлов, А. Вознесенский, Б. Окуджава и др.).

Методологическая база работы основана на использовании историко-культурного, феноменологического, структурно-семиотического подхода к изучению фотонискусства как текста культуры и особого типа образной системы.

В работе над диссертацией привлекались методы сопредельных гуманитарных наук – философии, филологии, искусствознания, журналистики, истории науки и техники, использовались отдельные положения российской и за-

рубежной философии XX века, в том числе разработки, связанные с философией культуры и искусства⁷.

Теоретическую базу диссертации составили исследования по теории, истории и социологии культуры, фотоискусства, природе художественного образа, исследования по эстетике и культурологии (Р. Арнхейма и Р. Барта, З. Кракауэра, В. Беньямина, А. Вартанова, М. Кагана, В. Михалковича, В. Стигнеева), исследования по теории документальности в искусстве (С. Дробашенко, В. Огнева) и других.

Хронологические рамки исследования ограничены периодом 1920–1970-х годов XX века, что связано со стремительным развитием фотографии и ее лидирующими позициями в отечественной культуре обозначенного периода, экспериментальными возможностями в сфере художественного языка.

Материалом для исследования послужило творчество российских и советских мастеров фотографии обозначенного периода в наиболее репрезентативных его проявлениях и характеристиках. В контекстуальном плане привлекается творчество зарубежных мастеров фотографии.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что положенные в основу методы научного исследования и те обобщения, которые они содержат, расширяют теоретические представления о феномене произведения искусства как культурном тексте, его восприятии и интерпретации, углубляют его характеристику в процессе синтеза языков разных видов искусства.

Практическая значимость исследования связана с тем, что материалы и результаты работы могут быть использованы в лекциях и практических занятиях по истории отечественной культуры XX–XXI веков, теории и истории коммуникации, социологии культуры в высшей школе, а также (в адаптированном виде) в старших классах средней школы и в работе фотостудий.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены на научных конференциях: «Столетие истории России: 1905–2005 годов. Исторический опыт, современность и перспективы» (Киров, 2005); Международной научно-практической конференции «Внутренний туризм как перспективное направление социально-экономического и культурного развития Кировской области» (Киров, 2005); на Всероссийской научно-технической конференции «Наука – производство – технологии – экология» (Киров, 2006), международных научных семинарах «Культурологические штудии». Основные выводы изложены в 8 публикациях. Текст диссертации обсужден на кафедре культурологии и рекламы Вятского государственного гуманитарного университета.

Структура и объем диссертационного исследования определяются целью исследования и поставленными задачами. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка, насчитывающего

⁷ Каган М. Философия культуры. – СПб., 1996; Мукашювский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты. – Тарту, 1975. – Вып. 365; Пановский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – М., 2008. Флоренский П. Иконоств. – М., 1995.

195 источников, и приложения (творчество отечественных мастеров фотографии XX века).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, степень ее изученности, формулируются предмет и объект исследования, определяются теоретические и методологические основы поставленной проблемы, ставится цель и формулируются задачи, решение которых необходимо для реализации поставленной цели, выявляется новизна работы, отмечается апробация полученных результатов.

В первой главе – «**Отечественная фотография в социокультурном контексте 1920–1970-х годов от факта к образу**» – рассматриваются место и особенности динамики развития фотографии в социально-историческом контексте отечественной культуры обозначенного периода в параметрах документализма и художественности.

Раздел 1.1 – «Эволюция документальной фотографии как отражение динамики историко-культурного процесса» – посвящен проблеме документального и художественного аспектов в системе визуальных искусств XX века.

В XX веке с бурным развитием искусств, использующих технические достижения (фотографии, кино и телевидения), особый статус приобретает проблема документальности. Переход от документальной основы к поискам художественной выразительности, а от нее опять к документальной стал неотъемлемой частью многих художественных произведений, что вызвало и волну научного интереса к этим процессам. Документальный контекст фотографии, ее ориентация на физическую реальность создавало особую «текстуру» (Р. Арнхейм) фотообраза.

Рассматривая теоретические аспекты функционирования фотографии в современном мире в соотнесенности с другими визуальными видами искусства, диссертант обращает внимание на социокультурные и онтологические аспекты языка фотографии, что позволяет говорить о философии фотографии (Р. Барт, Р. Арнхейм, В. Флюссер и др.). Характеризуя основные направления научных исследований проблемы, автор фиксирует односторонность искусствоведческого анализа фотоискусства, подчеркивая актуальность новых подходов (философия, теория информации, семиотика), расширяющих теорию фотографии («до социальной теории» (С. Зонтаг). Соотношение образа и документа в пространстве фотообраза, в отличие от других искусств (кино, живопись, телевидение), формируется во многом множественностью форм бытования в обществе, которая сохраняет документальный статус фотографии, в какой бы форме она ни существовала.

Социокультурный аспект документальности фотографии обусловлен требованиями непрерывного контакта с действительностью («здесь и сейчас»), в момент создания фотообраза, что одновременно является и обязательным условием художественного эффекта. Приведенный анализ эмпирического материала (А. Родченко, Б. Игнатович, Е. Лангман, А. Скурихин, А. Шишкин

и др.) демонстрирует феномен превращения хроникального документа, предметного мира в художественный образ через «внутрикадровый монтаж», неожиданное сочетание элементов в кадре (конструктивистская фотография А. Родченко, например). Это обстоятельство обусловило стремительную интеграцию фотографии в сферу искусства. В то же время, в отличие от литературы или изобразительного искусства, фотография была неспособна отражать жизнь и ее событийную канву с высот исторической дистанции, будучи ограниченной требованиями сиюминутности, непосредственного контакта с действительностью. Увлечение документальной стороной фотографии было обусловлено теми масштабными преобразованиями, которые происходили в нашей стране. Новое советское правительство хотело запечатлеть, актуально засвидетельствовать, отразить свои победы в деле мирного устройства, и способствовать пропаганде успехов социалистического строительства перед народом и всем остальным миром и должна была репортажная (по сути документальная) фотография. По фотографиям тех лет отчетливо заметно изменение социокультурных и идеологических доминант эпохи от 1920-х к 1930-м годам. В диссертации рассматриваются также сложные взаимоотношения фотографии с политическими установками и канонами Пролеткульта. В то же время диссертант не разделяет точку зрения некоторых исследователей, считающих, что фотографическая практика советского авангарда 1930-х годов была связана исключительно с тоталитарной идеологией, с тем, что идеологическая позиция в идеале должна была определять не только тему, отбор референтов, но и формально-стилистические принципы изображения»⁸.

В диссертации на материале работ фотомастеров 1920–1930-х годов (в том числе и вятских фотохудожников) рассматривается не только связь фотографии с идеологическими, социальными доминантами эпохи, но и степень ее участия в политических и эстетических дискуссиях тех лет, в том числе и в противостоянии тоталитарной идеологии. Особую роль в этих процессах сыграло формирование «фирменных приемов» фотографии: наклон горизонта и диагональная композиция, плотная «упаковка» кадра, крупная деталь на первом плане и, конечно, родченковские ракурсы.

Представляя историко-культурный контекст развития фотографии в годы Великой Отечественной войны, диссертант рассматривает художественно-эстетическое «ядро» такого жанра, как «военный репортаж», образно-документальный ряд которого вступает в диалог с классическим изобразительным искусством, представляя уникальное сочетание репортажного документального изображения с художественной стилистикой (М. Альперт, Д. Бальтерманц и др.). Последующий эффект ретроспекции усиливает значение метафорического слоя фотографий, который формирует протяженную цепь ассоциаций. Во многих репортажных снимках с места событий появляются образы и символы искусства предшествующих столетий, усматриваются мифологи-

⁸ Тулицына М. Фрагментация против тотальности: политика (де)-кадража // Великая утопия. Русский авангард 1915–1932. – М., 1993. С. 84.

ческие, исторические, культурные, художественные параллели, о чем свидетельствует анализ приведенных фотографий названных фотохудожников.

Военная фотография, военный фоторепортаж оказали принципиальное влияние на решительный поворот фотографии последующих десятилетий к документальным формам. Практика военных лет положила конец сомнениям – может ли фотодокумент стать полноценным образом.

Благодаря быстрому развитию средств массовой информации, в частности периодической иллюстрированной печати, фотография с годами приобретала все более весомое значение в коммуникативных связях между странами. Связанная с повседневностью жизни, наряду с печатью и телевидением, она получила новые импульсы для развития и как вид визуальной информации, и как вид массового искусства. Эта многогранная роль уже примерно ко второй половине 1950-х годов вывела фотографию на передний край культуры.

Поворот в конце 1950-х годов к реалистичному методу съемки в СССР соответствовал общей установке советской фотографии на отражение повседневной жизни трудящихся. До середины 1970-х годов этот метод съемок преобладал в фотографии. Фотографии этих лет не требовали перевода на другие языки и были понятны людям любых национальностей. Они выполняли роль зрительной информации, обмен ими происходил по всему миру, он стал насущной потребностью мировой общественности. По целому ряду параметров фотография вступала в конкуренцию с телевидением, однако, как подчеркивает диссертант, сближение с хроникальным телевидением, которое обгоняет фотографию в репортажности и оперативности, не исключает (а иногда и подчеркивает) богатые возможности фотографии в создании фиксированного фотообраза, способного существовать самостоятельно. Автор анализирует эту особенность на материале спортивной фотографии, которая позволяет показать нюансы физического и эмоционального состояния спортсменов и болельщиков в момент наивысшего напряжения. Притягивают взгляд спортивного фотографа и околоспортивные события, когда спортсмены оказываются в необычных, порой драматических, порой смешных ситуациях. Кроме того, в спортивной фотографии с 60-х годов XX века утвердился такая жанровая разновидность, как психологический фотопортрет.

В качестве яркого явления культуры 1950–1960-х годов отмечается феномен фотолюбительства, которое не только снимало границу между профессиональным и непрофессиональным в этом виде художественной культуры (что не было свойственно другим искусствам), но и определяло особый «фон» времени, а также являлось важным звеном государственной культурной политики.

В связи с появлением в 1970-е годы новых теорий визуальности (в частности, отраженных в постмодернистской философии) документальность воспринимается в границах символической многозначности и множественности интерпретаций образного ряда. Фотоискусство начинает отходить от репортажного, документального метода в сторону все большей символичности, концептуальности, метафоричности и формотворчества. Намечаются две тенденции развития последующей фотографии – символизм и гиперреализм.

Преобладание репортажного метода сменяется постановочными кадрами с участием режиссера либо доработкой негатива в лаборатории с целью более эффективной передачи материала. Из фотографии начинает исчезать дух объективности, он заменяется символической многозначностью и множественностью интерпретацией образа. Фотография входит в качестве полноправного элемента в новые виды искусства, становится частью инсталляций, хэппинингов, перформансов.

Диссертант рассматривает эти процессы на примере сформировавшейся в 1970-е годы т. н. «концептуальной фотографии», в которой преобладает такой подход к объекту, когда художник начинает работу с определенным комплексом приемов, часто заимствованных из других средств коммуникации. Таким способом фотография стремится выйти из плоскостного двухмерного изображения. Специальные средства лабораторной обработки кадра позволяют «играть» цвето-световыми характеристиками, разными планами и ракурсами для достижения символичности, концептуальности и знаковой насыщенности. Этот вид фотографии вызывает много дискуссий, останавливаясь на которых диссертант приводит примеры из области концептуального искусства. Многие опыты концептуализма в фотографии можно сравнить с гиперреализмом в изобразительном искусстве, когда фотография используется как материал, как полуфабрикат.

В разделе 1.2 – «Синтез документальности и художественности в создании фотообраза» – рассматриваются различные формы диалога двух начал в пространстве фотообраза.

Диссертант разделяет точку зрения ряда исследователей, что ставшая привычной постановка вопроса о художественности в документальной фотографии не совсем точна («Документальность и художественность не есть противоположности – мало того, они в определенной сфере, сфере фотоискусства, сливаются, перекрывают друг друга»⁹), – ведь даже самое подлинное фотоизображение обладает немалой условностью. Определенный парадокс сущности фотоискусства заключается в том, что документальность образа не пропорциональна силе его эстетической выразительности. Очень часто уникальные, поразительные с точки зрения других наук (истории, биологии, географии и других) документы с художественной точки зрения не так хороши, как другие документы, менее ценные в специфическом, специальном смысле. Сам по себе факт в фотографии уже является формой творчества, наиболее соответствующей возможностям «светописа», о чем свидетельствуют многочисленные дискуссии по поводу жанров фотографии. С одной стороны, фотография включает в себя и художественный портрет действительности, и фотодокумент. Документализм, подлинность, реальность – это главные свойства фотографии, которые объясняют причину ее влияния на современную культуру. С другой – фотография, помимо информационной, несёт ещё и эстетическую нагрузку,

⁹ Пондопуло Г. Фотография и современность. Проблемы теории. – М., 1982. С. 78.

что само по себе снимает проблему ее деления на документальную и художественную, как это принято в ряде исследований.

Поднимая проблему понимания закономерностей, согласно которым документ в фотографии обретает характер художественного образа, диссертант видит основную задачу в том, чтобы показать, как понимание историко-культурного контекста формирует систему закономерностей, согласно которым документ в фотографии обретает характер художественного образа. Не останавливаясь специально на таком компоненте, как фотомонтаж в его отношении к созданию эффекта художественной образности, диссертант подходит к поставленной проблеме с культурологической точки зрения. В диссертации поднимается проблема интертекстуальности фотографии, которую автор рассматривает в нескольких ракурсах – словесном (через словесный ряд, фиксируемый на фотографии), семантику заглавия и сопровождающей подписи к снимку. Так, большинство пейзажей и натюрмортов, изображения животных, как правило, в названии не нуждаются, но если под снимком стоит надпись «Без названия», то она тоже является заглавием, имеющим свою смысловую составляющую. В этом случае в зрительском сознании формируется собственная «подпись» к изображению, тесно связанная с тем внутренним комментарием, в котором выражается отношение зрителя. Диссертант подчеркивает совмещение в подписи двух функций, находящихся в подвижном соотношении: отвечать содержанию кадра и отражать позицию автора. В тексте к документальной фотографии преобладает первая, к художественной – возрастает роль второй. Слово в такой подписи выполняет содержательную функцию. Образ, который живет в нем, взаимодействует с образным строем снимка, создавая смысловой монтаж образных структур фотографии и словесного текста. Надо отметить, что существует и обратный процесс – изображение влияет на слово, выявляя заложенную в нем метафорическую глубину. Анализ представленного материала позволяет выделить два типа заглавий, участвующих в формировании образного потенциала произведения. Первый тип подчеркивает какую-то одну сторону объекта, укрупняет ее, иногда только уточняет, локализует смысл запечатленного. Второй вариант использования точно найденного названия позволяет автору простое, на первый взгляд, содержание снимка сделать актуальным, обретающим философско-символический смысл. В заглавиях-цитатах, заимствованиях фотомастера стремятся активизировать интертекстуальную память зрительского восприятия. При этом связь материала с содержанием изображения оказывается весьма условной. Здесь заключено очень важное обстоятельство, имеющее прямое отношение к взаимосвязи документальности и художественности в новом культурном контексте, который «извлекает» из фотографии новые смыслы. Достаточно распространены заглавия, прямо соотносённые со вкусом аудитории. К ним принадлежат цитаты из популярных песен и стихов («Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались», «Звезда по имени Солнце», «Весна идёт, весне дорогу!»), прямые заимствования названий известных

кинофильмов, музыкальных и литературных произведений («Настоящий полковник», «Ах, какая женщина!», «Красное и черное», «Война и мир»).

В названиях-цитатах, названиях-заимствованиях фотографы стремятся использовать интертекстуальную память зрительского восприятия. При этом связь с материалом изображения и содержанием снимка нередко оказывается весьма условной. На это идут сознательно, чтобы привлечь внимание зрителя, обострить его интерес. Развернутые метафоры и символы помогают усилить эмоциональное воздействие снимка на зрителя.

На примере фотографий вятских фотомастеров автор показывает взаимодействие словесного образа с визуальным, что создает смысловой монтаж художественных структур фотографии и словесного текста. В диссертации отмечается и обратный процесс, когда изображение влияет на слово-заглавие, выявляя заложенную в нем смысловую и ассоциативную глубину (например, работа С. Скиярова «Базис и Надстройка»). Использование точно найденного названия позволяет автору непринужденно, на первый взгляд, содержание снимка сделать актуальным, обретающим плакатное звучание. С этой целью используются поэтические, символические, метафорические названия, которые не столько раскрывают реальную суть изображенного, сколько дают направление мысли зрителя («Ледяная сказка», «Осенняя печаль»).

Вторая глава – «Способы выражения авторского сознания в художественном пространстве фотографии» – посвящена характеристике способов репрезентации авторского сознания в документальном материале фотографии. Это достигается как с помощью технических средств фотонискусства (цвет, свет, ракурс, план), так и авторской интерпретацией материала. Обладая глубоким знанием жизни, качествами автора-психолога, фотохудожник не просто фиксирует документальные сюжеты, но и превращает их в эстетическую и историческую ценность, придавая им статус явления культуры.

И все же при необъятной широте фотографических решений определенные приемы, средства предпочитают авторами, употребляются чаще: ракурс, светотеневые контрасты, изменение масштаба изображения с помощью разных объективов и т. д. Все эти средства определяются техническими возможностями фотографии. В то же время расширяется художественное значение фотографии за счет особенностей личности автора, что представляет уже проблему культурной значимости фототекста.

В разделе 2.1 – «Личность автора и ее репрезентация в документальной фотографии» – рассматривается роль авторского начала в пространстве фотографии как текста культуры.

Характеристика документальной фотографии как культурного феномена требует взглянуть на те формы авторской позиции, которые свойственны фотонискусству. Это уместно не только потому, что и в наше время традиционная наука чаще всего отказывает фотографии в праве принадлежать к миру прекрасного, но еще и потому, что у фотографии, в отличие от литературы, театра или кино, нет так называемых форм субъективной организации материала, пространного словесного ряда, комментариев от автора и т. п. Вслед-

ствие этого многие критики, рассматривающие фотографию, иногда делают вывод, будто авторское начало в ней отсутствует, а основа ее – сама действительность, документально точно зафиксированная камерой¹⁰. Отсутствие субъективного начала и творческой переработки реальности многие исследователи фотографии считают установленным фактом на том основании, что в снимке присутствие автора остается незаметным.

В диссертации с достаточной мерой условности выделяются две формы реализации авторского сознания в фотоматериале. Во-первых, это выбор объекта документирования, когда фотомастер в выборе материала стремится уловить то единственное, что в какое-то мгновение способно стать фактом культуры. Выбор того, что будет запечатлено, и его фотографическая интерпретация формируют точку зрения автора. Так, анализируемый текст фотографии Ю. Пирогова «Российский перекресток» интересен своими интертекстуальными переключками, которые ориентируются на специфику мотивной структуры русского фольклора в выборе объектов фотосъемки и их интерпретации. Во-вторых, это выбор точки зрения автора, которая определяется его убеждениями, чувствами, нравственно-этической позицией. Интерпретируя факт в соответствии со своей точкой зрения, фотограф делает его носителем собственных чувств и представлений. В качестве иллюстрации приводятся фотопортреты одного и того же персонажа, выполненные разными фотомастерами. В ходе анализа диссертант приходит к выводу, что каждый из мастеров снимал не конкретного человека (актрису), а свое представление о ней, стирая таким образом грань между документальной и художественной фотографией и доказывая тот факт, что чистая документальность в фотоискусстве преодолевается спецификой авторского мироощущения, временной дистанцией восприятия фотоснимка и другими факторами.

В разделе 2.2 – «Время автора и время культуры» – рассматривается категория времени как один из важнейших компонентов фотографии. В отличие от других изобразительных искусств, фотография сохраняет установку на реальность, точкой отсчета которой является миг (время снимка совпадает с временем события, тогда как в других искусствах, включая кинематограф, такого совпадения нет). Это обстоятельство формирует новые сферы «игры со временем» и восприятие времени в фотоискусстве. В диссертации рассматривается понятие темпоральности по отношению к фотографии, устанавливается связь поэтики времени с историко-культурной традицией. В связи с новой концепцией времени, сформировавшейся в XX веке, отмечается стремление разработать новые технические возможности для передачи временной относительности, материализации временных символов. Формирование т. н. «литературного фотографизма» было связано именно с этими задачами, а не с самим

¹⁰ Документальное и художественное в современном искусстве. – М., 1975; Дробашенко С. Феномен достоверности. Очерки по теории документального фильма. – М., 1972; Искусство и научно-технический прогресс. Сборник статей / Сост. Л. Новикова, В. Соколов. – М., 1973.

фактом изобретения фотографии. Если ранняя фотография стремилась отойти от своей природной документальности в направлении вневременности, которая, по мнению Гадамера, присуща любому эстетическому факту, то уже во второй половине XX века фотографическая сущность («ноэма», по Р. Барту) пыталась формировать способы восприятия времени и его передачи. На большом фактическом материале автор диссертации показывает возможности передачи времени в пространстве фототекста. При этом подчеркивается, что выбор момента фиксации материала служит формой воплощения в снимке авторского отношения к действительности, его эстетических намерений, преобразованных в эстетику самого фотоснимка.

В результате анализа привлеченного фотоматериала диссертант выделяет следующие формы воплощения концепции времени в фотографии:

– *время персонажа фотопортрета.*

Всякий фотопортрет запечатлевает вполне определенный исторический момент жизни человека, представление его таким, каким он был на момент фотоснимка – достоверным и одновременно недостоверным. Фотография в таком контексте ограничивается прошлым и в такой своей представленности функционирует в семейных альбомах. При этом диссертант вступает в полемику с позицией некоторых исследователей, полагающих, что время присуще только репортажной, любительской и хроникальной фотографии, тогда как в художественной историко-временной пласт уступает место чистой предметности, символично-художественным и пространственным характеристикам. Взаимодействие фотографии и среды, в которой она существует, может быть предметом исследования в изучении повседневной культуры;

– *время предметной среды.*

За исключением тех случаев, когда фон нейтрален или когда в качестве фона используется объект вроде холста, мы видим предметную среду: пейзаж, интерьер, город в их исторической конкретности. Этот фон с течением времени может меняться, сохраняясь на фотоснимке как исторический контекст, несущий не просто «фоновую» информацию, но и информацию об эпохе;

– *время фотомастера.*

Этот тип времени достаточно сложно реализуется в фотографии, так как, в отличие от других видов искусства, фотограф не может изобразить себя в кадре, за исключением появления в виде тени, отражения в зеркале или стекле. Но даже если ничто в снимке не выдает присутствия автора, он опосредованно («за кадром») остается участником акта съемки, а его присутствие имеет свой исторический смысл;

– *время фотоснимка как предмета.*

Фотоотпечатки или негативы – вещи, имеющие собственную судьбу. Они желтеют, ветшают, несут на себе следы жизненных обстоятельств. Судьба фотографии уже не зависит от фотографа, она сопряжена с жизнью других людей. Между моментом съемки и моментом разглядывания снимка могут пройти иногда десятилетия, в течение которых фотография

меняет свой статус, а будучи помещенной в семейный альбом и сопровождающей подписью, становится реликвией;

– *историческое и внеисторическое время фотоснимка.*

Оно связано с дистанцией между временем фотографии и временем ее рассматривания. Помимо восприятия фактов, зритель ощущает пласт времени, который в его сознании онтологизируется, связывая прошлое и настоящее и наполняясь новым смыслом (даже в том случае, если человек на фотографии ему незнаком). Сопоставляя внеисторическое и историческое время фотоснимка, диссертант отмечает два способа включенности их друг в друга. С одной стороны, любой внеисторический временной интервал, в конечном счете, входит в историческое время, будь то хоть тысячная доля секунды открытого затвора. Время, затраченное зрителем на рассматривание снимка, тоже берется из жизни и поэтому, несомненно, обладает определенной ценностью: «...созерцание фотографии мобилизует в зрителе столь острую историческую рефлексию, невольное осознание факта непрерывного потока времени, захватывающего всех и вся»¹¹.

На анализе фотографий А. Будвитиса («У моря», «Окно», «Скульптура»), прослеживается включенность друг в друга обозначенных временных пластов – времени-мгновения самой экспозиции, времени запечатленных движений и времени разглядывания снимка.

Именно в этом смысле трактуется в диссертации феномен семейных фотоархивов, которые нельзя рассматривать в отрыве от самого ритуала просмотра семейных или личных фотоальбомов. В этих условиях фотография становится Текстом, с помощью которого формируется уже вербальный образ. Впоследствии, с развитием цифровых технологий, эта традиция постепенно утрачивает свою актуальность.

В разделе 2.3 – «Стилистическое решение как способ выражения авторского начала» – рассмотрена связь документально-художественного компонента со стилистикой фотообраза, соотносящейся с техническими возможностями фотографии (цвет, свет, монтаж и др.). В ряд основных характеристик входит *цвет*, дискуссии о котором не стихают уже несколько десятилетий. Цветовое решение фотоснимков является мощным фактором эмоционального воздействия на зрителя. Однако со временем наиболее профессиональной стала считаться съемка в черно-белой гамме, так как она концентрирует внимание на главном, не отвлекаясь на детали.

Первые реализованные на практике способы цветной фотографии требовали дорогостоящего оборудования для обработки плёнки и специального студийного освещения при съёмке. Это, конечно, не способствовало их массовому распространению, но зато обусловило, причём весьма быстро, активное использование цветной фотографии в коммерческой сфере, в частности в рекламном бизнесе. Эта тенденция, сформировавшаяся в культурном пространстве Запада в 1960–1970-е годы, переместилась в визуальное простран-

¹¹ Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. – М., 2007. С. 44.

ство отечественной рекламы. До сих пор большая часть рекламы делается цветной, но даже в этой области высшим мастерством считается черно-белая продукция. Черно-белая фотография в рекламной сфере – это признак некой элитарности, а все престижные мировые бренды имеют в своем арсенале монокромную рекламу. Она придает статус высшего класса, фешенебельности тому продукту, который представляет.

Это обстоятельство обусловило то, что в среде фотографов, художественных критиков и историков фотографии сложилось явное предубеждение против цвета. Соблазн использования цвета давал поверхностный, броский, но мало что дающий в интеллектуальном плане характер изображения объекта. Ему противопоставлялся в своей строгости и даже некой аскетичности монокром, потому что «съёмка в чёрно-белом изображении и в цвете – это, по существу, два способа мышления» (А. Картье-Брессон).

Поскольку «серьёзная» фотография долгое время пренебрегала колористическими возможностями, исследователи делают вывод, что история цветной фотографии и связанная с ней традиция не имеют ничего общего с высоким искусством. Настоящей сферой фотографии, где наилучшим образом проявляется её способность остановить мгновение, запечатлев его навеки, всегда будет мир монокромный, так как цвет – вещь для этого слишком хрупкая, чувственная и неуловимая. Между тем на начальной стадии, когда фотография делала первые шаги, многие полагали, что отсутствие цвета придает ей некую ущербность (в особенности на фоне живописи, а потом и кинематографа). Так исторически сложилось, что фотография родилась черно-белой. Черно-белая фотография отделена от реального мира своей монокромностью. Это приводит к тому, что зритель находится одновременно в двух измерениях – реальном (цветном), отображенном в фотографии, и в том, где цвет уже не влияет на восприятие.

В результате наблюдений над фотоматериалом диссертант формулирует закономерности использования цвета в фотографии, которые включают объективные условия и субъективный фактор. Во-первых, съёмка в цвете производится лишь тогда, когда это имеет принципиальное значение, когда без цвета невозможно передать то, что задумано автором. Во-вторых, символика цвета, света, игры тонов и оттенков, накопленная и предшествующей культурной традицией живописи, театра и более поздних – кино и телевидения, используется в фотографии для создания художественного эффекта и передачи авторского видения мира, когда, например, использование цветового контраста служит для создания контраста смыслового. Являясь знаком, цвет как символ обращен к широкому культурному слою, ментальности, этническим, психологическим характеристикам человека.

В то же время обращение фотомастеров к традициям фотографии 1920-х годов приводит к неожиданному результату: наиболее интересные эксперименты связаны с возвратом к черно-белой фотографии, которая, используя новые технические возможности, расширяет концептуальное пространство фотоснимка. В полной мере возможности монохрома реализуются уже в

XXI веке – в рассмотренный же период фотография активно начинает использовать цвет в стремлении приблизить фотографию к реальности. Невозможно представить сейчас, какой вид – цветная или черно-белая фотография – победит в итоге: станет ли черно-белая фотография фактом элитарной культуры, оставив цвет культуре массовой, или они будут идти одним путем, ориентируясь на предмет изображения.

В разделе 2.4 – «Фотография как образ и символ в смежных видах художественной культуры (на материале литературы)» – рассматриваются трансформации фотообраза, включенного в текст других искусств, то есть в ту сферу, где он выполняет подчиненную другому языку роль. Анализ приведенного материала показывает, что в процессе синтеза соотносительность документальности и художественности фотообраза прослеживается наиболее отчетливо. Особое место и роль фотографии в культуре XX века обусловило ее интенсивное участие в синтезе искусств. Будучи помещенной в структуру других видов искусства, она выполняет следующие функции:

- используется как образ и способ документальной передачи материала и одновременно как способа онтологизации мира;

- является равноправным элементом художественной системы других искусств;

- использует средства художественного языка других искусств и, в свою очередь, влияет на специфику их художественного языка (фотореализм, фотографический стиль письма и др.).

В диссертации названные функции проанализированы на материале синтеза литературы и фотографии в том его проявлении, когда фотография введена в литературный текст в качестве образа, мотива или темы. Связь фотографии с литературной традицией может быть прослежена не только на уровне тематического анализа, но и на уровне поэтики. Попытки такого рода предпринимались неоднократно, начиная с 1920-х годов на Западе, а позже и в нашей стране. Из зарубежных теоретиков к этой проблеме обращались Э. Панофски, Ян Мукаржовский, В. Беньямин, А. Базен и другие, однако больше в аспекте противопоставления, чем в аспекте способов взаимодействия. Между тем путь противопоставления одного вида искусства другому для культуры неприемлем.

Фотография, внося в литературный текст элемент документальности, конкретики, реалистической точности, в то же время обладала мощным художественным потенциалом. Обращаясь к традиции использования фотографии в качестве художественного образа в русской классической литературе (т. н. «литературный фотографизм»), диссертант останавливается на воздействии фотографии на литературный стиль 1920-х годов. В прозе таких писателей, как Вс. Иванов, И. Бабель, Б. Пильняк, В. Катаев, отчетливо прослеживаются элементы не только кинематографичности, но и «фотографичности», так как многие писатели участвовали в гражданской войне в качестве репортеров или журналистов. Однако фотографическая основа выступала не самостоятельно, а как элемент синтетического, обобщенного отражения масштаб-

ных изменений общества. Она позволяла охватить многообразные фрагменты действительности, соединяя множество лиц и событий. Достижения использования приемов фотографии в прозе этого времени, полагают исследователи, способствуют углубленному исследованию роли синтеза как в становлении романной формы, так и в формировании поэтической формы. Чем больше фотография выступала в качестве самостоятельной сферы художественного творчества, тем активнее выдвигались в ней на первый план проблемы, соотносимые с проблемным полем и языком литературы. Развивая это положение на конкретном материале, диссертант опирается на теоретические положения Ю. Тынянова по поводу взаимодействия фотографии и поэзии, в частности о влиянии поэтического языка (рифмы, ритма) на фотографию, о способности фотографии открывать поэзию предметного мира.

В диссертации рассматриваются особенности взаимопроникновения и взаимодействия фотографии и поэзии. Фотография служила мощным стимулом для глубоких обобщений, став отправной точкой для серьезного разговора о жизни, о месте поэта в ней, о культуре, о времени, о вечности, о бессмертии. Наиболее типичный пример – использование фотоснимка как образа в «стихах о фотографии» (В. Ходасевич, Б. Слуцкий, Б. Окуджава, Д. Самойлов, А. Кушнер и др.). Близость визуальных картинок в стихах В. Ходасевича к фотографии несомненна. Отображение действительности и ее подробностей в контрасте с выражением духовных переживаний поэта является концептуальным принципом поэзии В. Ходасевича («Перед зеркалом», «Берлинское» и др.), Б. Слуцкого («Анализ фотографии», «Старая фотография»), А. Кушнера («Фотография»), А. Вознесенского («Старая фотография»).

Размышления лирического героя над фотографией обнаруживают глубокий драматизм собственного существования, попытку переосмыслить собственную жизнь (В. Костров «Четыре фотографии»).

Применительно к другим жанрам и видам искусства проблема, поднятая в данном разделе, открыта для дальнейшего исследования.

В **Заключении диссертации** подводятся наиболее значимые итоги работы и намечаются перспективы ее продолжения.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

В изданиях, рецензируемых ВАК:

1. Фотография в «структурах повседневности» современной культуры [Текст] // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2008. – № 14. – С. 196–198.
2. Формы выражения авторского начала в документальной фотографии [Текст] // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2008. – № 3(2). – С. 22–24.

3. Семантика заглавия в художественном тексте (на материале фотографии) [Текст] // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2008. – № 4(1). – С. 158–161.

В других изданиях:

4. Советская фотография на рубеже 20–30-х годов [Текст] // Столетие истории России: 1905–2005 гг. Исторический опыт, современность и перспективы: сб. материалов науч.-практ. конф. 10 декабря 2005 г. – Киров: Красный Клин, 2005. – С. 22–23.

5. Фотография как средство рекламно-информационной поддержки туризма в Кировской области [Текст] // Внутренний туризм как перспективное направление социально-экономического и культурного развития Кировской области: сб. междунар. науч.-практ. конф., 17–19 ноября 2005 г. – Киров: Изд-во КФ СПбГУ, 2006. – С. 43–45.

6. Проблема времени в фотоискусстве [Текст] // Всероссийской научно-технической конференции «Наука – производство – технологии – экология»: сб. материалов: в 8 т. Т. 7. – Киров: Изд-во ВятГУ, 2006. – С. 303–307.

7. Фотография в контексте современного культурного сознания (основные проблемы и методы изучения) [Текст] // Пространство культуры в междисциплинарных исследованиях: сб. ст. V науч. семинара молодых ученых «Культурологические штудии». – Киров: Изд-во ВятГУ, 2006. – С. 51–55.

8. Фотоискусство и культура постмодернизма (направления современных исследований) [Текст] // Вестник культурологии: сб. науч. материалов студентов и аспирантов. Вып. 5. – Киров: Изд-во ВятГУ, 2007. – С. 3–6.

Для заметок

Подписано в печать 15.04.2009 г.

Формат 60×84 $\frac{1}{16}$.

Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 1,2.

Тираж 100 экз.

Заказ № 1156.

Издательство Вятского государственного гуманитарного университета,
610002, г. Киров, ул. Красноармейская, 26

Издательский центр Вятского государственного гуманитарного университета,
610002, г. Киров, ул. Ленина, 111, т. (8332) 673-674

$$10 =$$